NNÉE. — N° 19. Abonnement : Belgique, 30 francs ; France, 6 belgas ; autres pays, 7 ou 8 belgas OCTOBRE-NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1930

L'ARTISAN LITURGIQUE

vue trimestrielle d'art religieux appliqué

ÉDITÉE PAR

POSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ
C LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE

BUREAUX : Artisan Liturgique, Abbaye de St-André, par Lophem (Belgique). — Ch. P. Belgique : Apostolat liturgique 965.54. — France : Bureau liturgique Paris 241.21.

ABONNEMENT : Pays à tarif réduit (Allemagne, Argentine, Algérie, Autriche, Brésil, Canada, Egypte, Espagne, Grand-Liban, Grèce, Hollande, Hongrie, Maroc, Paraguay, Pologne, Portugal et Colonies, Syrie, Tchécoslovaquie, Tunisie, Turquie, Uruguay) 7 belgas ; autres pays, 8 belgas.



Fig. 1. — Église de Dieghem-Loo.

Architecte : J. De Ridder.
Photo Sergysels.

A nos Abonnés

L'Artisan liturgique entrera bientôt dans sa cinquième année. A l'approche de ce nouveau terme le principal souci de ses rédacteurs est de rendre la Revue toujours plus intéressante, toujours plus utile, et aussi toujours plus attrayante.

Comme nous l'avons fait dans le passé, nous ne négligerons rien pour y arriver ; nous continuerons à faire appel aux artistes et aux critiques les plus compétents pour réunir un beau choix et une grande variété d'articles permettant à nos lecteurs de se tenir au courant de toutes les productions marquantes dans le domaine de l'Art religieux.

Nous ne perdons pas de vue le caractère pratique que doit revêtir notre organe, et pour continuer à donner entière satisfaction à ceux pour qui *L'Artisan* est devenu un instrument de travail nécessaire, nous nous sommes d'ores et déjà assuré le concours de spécialistes.

COURS DE DENTELLE

En même temps que notre « Cours pratique de broderie d'Art » nous publierons un Cours de dentelle. Mme L. Paulis a bien voulu accepter de faire bénéficier nos lecteurs de son talent et de sa longue expérience en la matière. On trouvera dans le présent numéro le début de cette étude.

DESSINS A GRANDEUR

Désirant répondre toujours d'une façon plus adéquate aux besoins et aux désirs de ceux qui utilisent nos encarts reproduisant des dessins à grandeur d'exécution, nous prions les intéressés de nous faire connaître les travaux dont ils voudraient des modèles.

AUGMENTATION DU NOMBRE DES NUMÉROS

Depuis longtemps nous désirons paraître plus fréquemment et fournir ainsi à nos abonnés une matière plus abondante. Tout le monde sait que le prix de revient d'un périodique dépend de son tirage. Si chacun nous apportait un nouvel abonné, nous pourrions donner six numéros par an au lieu de quatre, et peut-être même davantage, pour le plus grand profit de tous.

PUBLICITÉ

Nous avons décidé de réserver désormais un certain nombre de pages à la publicité dans *L'Artisan liturgique*, sans diminuer en rien, au contraire, l'importance du corps de la Revue. Nos conditions seront envoyées à toute personne qui en fera la demande.

LA RÉDACTION.

SOMMAIRE DU Nº 19



Fig. 2. — Église de Dieghem-Loo. Architecte : J. De Ridder. Photo E. Sergysels.



Fig. 3. — Église de Dieghem-Loo (vue intérieure). Architecte : J. De Ridder. Photo E. Sergysels.



Fig. 4. — Église de Dieghem-Loo. Sculptures du porche, par Paul Stoffijn. Architecte : J. De Ridder.

La Nouvelle église de Dieghem-Loo

NOUS sommes allé visiter la nouvelle église de Dieghem-Loo, petite localité située à deux lieues de Bruxelles. On nous avait dit tant de bien de cet édifice! Le reporter d'un grand quotidien était allé jusqu'à écrire « que le difficile problème de l'architecture religieuse moderne était à présent définitivement résolu ». Une visite s'imposait donc.

Que le problème de l'architecture moderne ait reçu sa solution définitive, c'est une boutade. Il n'en peut être question aussi longtemps que les efforts de nos architectes continueront à se déployer dans des directions si diverses. Mais que la solution adoptée ici soit vraiment remarquable, nous en convenons volontiers.

On peut affirmer sans exagération que la nouvelle église de Dieghem est une des plus belles créations de l'architecture religieuse moderne dans notre pays. Celui-ci, il est vrai, ne peut encore se glorifier de posséder beaucoup de constructions vraiment neuves. On peut les compter. Outre l'église de l'Exposition d'Anvers et celle de Warneton, qui sont loin d'être franchement modernes, on peut citer : la nouvelle église Saint-Vincent à Liége, les deux églises de Hubert Hoste en West-Flandre, l'église de Bléharies, Sainte-Suzanne à Schaerbeek conçue dans le genre des frères Perret, la belle chapelle de l'Institut Sainte-Marie à Bruxelles qui servit de modèle à l'église de Dieghem, la chapelle de l'école Sainte-Lutgarde à Anvers, de-ci, de-là l'une ou l'autre nouvelle chapelle, et c'est à peu près tout.

***

L'église de Dieghem-Loo est d'une simplicité qui ne laisse pas de nous dérouter un peu, tant nous sommes habitués à l'encombrement et à la complication. Elle a même un cachet de franche rudesse, avec ses grands murs nus, sans consoles ni statues à l'intérieur. Que tout le monde ne soit pas d'accord à ce sujet, ce n'est pas étrange et il n'en peut être autrement. D'aucuns voudraient à tout prix voir un revêtement sur les murs de l'intérieur où la pierre est restée à nu. N'oublions pas pourtant que ces surfaces s'animeront beaucoup dès que les stations du Chemin de la Croix seront placées dans les grandes ouvertures ménagées à cette intention.

Mais procédons par ordre.

Dès qu'on arrive en face de l'église, on est ravi de l'harmonieuse simplicité de l'ensemble. Une belle construction en grès, dont les pierres furent amenées des alentours (les ruines du château de Haren fournirent la plus grosse partie), couverte d'une éclatante toiture de tuiles rouges, un petit campanile gracieux et robuste à gauche; de l'autre côté, prolongeant la façade, une chapelle latérale avec toiture plate, voilà ce qui dès l'abord fixe notre attention. Cet édifice où les pierres posées irrégulièrement sont d'un gris déjà légèrement patiné, revêt une singulière et sévère grandeur.

La façade ne comporte nulle fioriture purement ornementale. Elle est vraiment d'une belle simplicité. Au milieu, une baie en plein-cintre surmontée de trois archivoltes avec clés en pierre d'Euville, où est encastrée une solide porte de chêne. Les clés sont ornées de symboles eucharistiques, et les pieds-droits sculptés, également en pierre d'Euville, offrent l'image des fidèles apportant leurs offrandes. Au-dessus de la porte un groupe de quatre fenêtres et sur le meneau du milieu la statue très expressive de la Vierge des Sept Douleurs, patronne de l'Église, due comme les autres sculptures au ciseau de Paul Stoffijn. Enfin dominant le tout, une grande croix en relief, faisant partie de la maçonnerie, monte jusqu'au toit. Au bas de la tour, sous une pierre en encorbellement servant d'abri et au-dessus d'un banc de pierre, une rangée de trois fenêtres rectangulaires. De l'autre côté de la porte deux fenêtres de même dessin éclairent le baptistère. Rien de superflu, uniquement le strict nécessaire. Seule l'arcature aveugle de la chapelle latérale pourrait pécher contre les principes de stricte logique que s'est imposés l'architecte. Le clocher carré, d'une hauteur de 28 mètres (le coq compris) contribue par sa masse bien pondérée et ses bonnes proportions, à donner à l'ensemble cette impression de grandeur dont nous avons parlé plus haut. Le lecteur pourra juger par les reproductions que nous donnons comment, à partir du milieu de la tour, quelques lignes et saillies rompent, par un jeu discret et délicat, la monotonie des grandes verticales, sans altérer l'effet de l'ensemble.

Ceux qui ont vu les belles tours de l'architecte Wielders de Sittard, ne seront pas sans remarquer que leurs abat-sons et leur toiture rappellent beaucoup notre église.

A noter également l'absence de toute fenêtre dans la partie supérieure de la tour. Afin de renforcer l'impression de robustesse de celle-ci, l'architecte a tout simplement ménagé une étroite baie verticale, pour en éclairer l'escalier.

Mais entrons dans l'église. C'est une grande salle voûtée en berceau, très simple, très spacieuse, très claire. Au premier coup d'œil on se rend compte des préoccupations d'ordre liturgique ayant présidé à la conception du plan. L'art n'en a pas souffert, au contraire.

L'attention est attirée de suite vers l'autel, le véritable centre de l'église. Rien ne gêne ni ne retarde ce regard direct. Tous les fidèles peuvent suivre le prêtre à l'autel, quelle que soit la place occupée par eux dans l'édifice. La chapelle latérale sert exclusivement aux réunions particulières : du catéchisme, de congrégation et autres réunions de ce genre. Les confessionnaux n'encombrent pas la nef : ils sont aménagés dans les murs.

Le sanctuaire, moins large que la nef, est surélevé de trois degrés, et pour accéder à l'autel il faut encore gravir trois degrés. Aussi le prêtre sacrificateur est bien visible par tous.

La nef proprement dite, longue de 24 mètres, large de 13 (l'église a une longueur totale de 34 mètres) comprend trois travées, séparées entre elles par un mince arc-doubleau en béton. Chaque travée est éclairée par des fenêtres trilobées en plein-cintre.

En avant, de chaque côté de la nef, se trouve un ambon.

Le banc de communion est en marbre noir du pays.

L'autel est une simple table en marbre noir, une « mensa » dégagée de toute part, de sorte que le prêtre pourrait à la rigueur offrir le Saint Sacrifice de la Messe, la face tournée vers le peuple.

Une particularité heureuse à signaler encore au sujet du chœur : la lumière n'y pénètre que par des fenêtres latérales. Depuis que la photographie reproduite ici a été prise, un grand Christ en croix a été peint sur la paroi derrière l'autel.

Cette église est vraiment remarquable, et il faut féliciter M. l'abbé Davidts, curé de Dieghem-Loo d'avoir permis la réalisation d'une telle œuvre, et l'architecte Julien De Ridder de l'avoir conçue.

Plaise à Dieu que ce dernier, ait à bâtir encore bien des églises dans notre pays.

P. LONGINUS DEMUNTER, O.F.M.
HEUSDEN.



Fig. 5. — Église de Dieghem-Loo.
Sculptures du porche, par Paul Stoffijn.



Fig. 6. — Église de Dieghem-Loo.
Notre-Dame des Sept Douleurs,
par Paul Stoffijn.



Fig. 7. — Stand des Ateliers d'Art de Maredsous, à l'Exposition centennale de Bruxelles. Photo Duquenne.

Quelques travaux des Ateliers d'Art de Maredsous en Flandre dévastée



N a reproché aux reconstructeurs de la Flandre dévastée par la guerre de ne pas avoir établi au préalable un plan d'ensemble qui, tout en sauvegardant la variété nécessaire, aurait assuré un caractère d'unité aux villes et bourgades rebâties. La meilleure excuse de ceux qui ont négligé ce point de vue — d'ailleurs défendable — et qui ont relevé la Flandre de ses ruines, restera d'avoir voulu rendre le plus rapidement possible cette région riche et active à la vie économique et à la vie sociale. Il semble même que cette recherche d'unité ne fasse pas absolument défaut, notamment en ce qui concerne la décoration et l'ameublement des églises nouvellement érigées. En effet plusieurs de ces édifices ont commandé leur mobilier et leurs peintures aux *Ateliers d'art de Maredsous.* Heureuse inspiration ! Heureuse parce qu'elle procure aux artistes et artisans belges des occasions multiples d'exercer leurs facultés créatrices, heureuse parce qu'elle donne aux moines bénédictins le moyen de montrer que leur école d'art sacré est désormais capable de rivaliser avec n'importe quelle institution similaire de l'étranger. Cette inspiration « nationale » ne peut manquer d'être en même temps esthétique ; car les Ateliers de Maredsous sont — ainsi que l'écrivait O. Petitjean dans le *Bulletin du Touring Club* du 1-9-30 — « d'une extrême sévérité sur le fini, le caractère artistique et la qualité de la matière de leurs productions. Toute œuvre qui n'est pas à ces divers points de vue parfaite, se voit refuser l'estampille des ateliers ou même est définitivement réformée. »

Notons qu'aucune œuvre commandée aux *Ateliers* n'est exécutée par les élèves de l'*Ecole de métiers d'art*. Seuls travaillent pour le dehors les artisans qualifiés qu'elle a formés et qu'elle s'est attachés après cinq années d'études théoriques et pratiques, et après qu'ils ont gagné leur diplôme en exécutant le « Chef-d'œuvre » exigé dans les anciennes corporations pour obtenir la maîtrise du métier. Huit fois seulement depuis la guerre, à trois sculpteurs et cinq orfèvres, ce diplôme fut décerné. Ce détail en dit long sur la conscience avec laquelle les moines de Maredsous poursuivent leur noble but qui est de « rendre au métier la vogue compromise par le machinisme, de former des artisans dans un milieu voué au culte du beau, en lequel l'âme s'élève et s'affine le goût, loin des attraits du haut salaire immédiat et des plaisirs mondains. »

Les Ateliers — dont le corps professoral comprend un directeur-religieux, six moines et cinq laïcs — ne s'ingénient pas à reproduire servilement les styles anciens. Non, tout en restant fidèles à la saine tradition, ils manifestent des tendances artistiques nettement modernes. Ils savent façonner toute orfèvrerie, tout bijou et tout mobilier, profanes et religieux, dans l'esprit de notre temps. Ne s'avèreront-ils pas capables de créer peu à peu les formes originales qui tôt ou tard constitueront vraisemblablement le « Sty-

le Maredsous ». Ils ont, jusqu'à présent, contribué à meubler plus de six églises de la Flandre dévastée, notamment à Houthem (Ypres), Courtrai, Voormezeele, Neuve-Eglise, Pervyse et Wytschaete.

A Houthem, pour l'église de l'Assomption, ainsi qu'à Voormezeele, ils exécutent des mobiliers complets : bancs de communion, stalles, sièges des célébrants, autels en marbres, fonts baptismaux en petit-granit. La fresque ornant le chœur d'Houthem est due à J. de Falloise collaborateur habituel des ateliers ; elle évoque en des figures et des gestes très expressifs, la Sainte Vierge, entourée d'anges et de saints, s'élevant vers le Christ qui se prépare à couronner sa mère.

Pour la chapelle du pensionnat de O. L. Vrouw van Vlaanderen à Courtrai, c'est un ciborium en grès cérame et mosaïques, simple et gracieux sous la large arcade du chœur.

Remarquons à Voormezeele, la chaire à prêcher, le banc de communion et les rétables des autels latéraux en chêne, ébène et cuivre repoussé, avec figures symboliques, les trois autels en marbre et mosaïques et le beau tabernacle ciselé.

Les Ateliers ont meublé de même la chapelle du couvent de Neuve-Eglise et composé l'ornementation du chœur dont J. de Falloise susnommé a exécuté les fresques : un grand Christ crucifié, au centre, flanqué de l'Annonciation et de la Résurrection. L'ensemble est d'une rare élégance.

Les autels en marbre de l'église de Pervyse sont aussi leur œuvre. Enfin pour l'église de Wytschaete ils exécutent aussi la plus grande partie du mobilier, dont nous reproduisons la chaire à prêcher en chêne, ébène et cuivre repoussé, ornée de figures angéliques symboles des vertus, dans des médaillons hexagonaux, et les fonts baptismaux en petit granit poli et ciselé. Toutes ces œuvres sont d'un fini parfait et peuvent s'appeler du beau travail ; elles font honneur à leurs auteurs. D'autres travaux assez importants ont été faits pour d'autres églises du pays tant en Wallonie qu'en Flandres. Signalons aux curieux d'art religieux le stand de l'Exposition Centennale au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, où les *Ateliers* exposent un autel très intéressant avec un chandelier pascal de L. Mouchet, des peintures murales de J. de Falloise, des statues de Sinia et de Verbanck et des tapis et tentures de E. de Sadeleer. (1)



Fig. 8. — Église de Wytschaete. — Chaire à prêcher (chêne, ébène et cuivre repoussé) exécutée par les Ateliers d'Art de Maredsous. Photo Duquenne.



Fig. 9. — Église de Voormezeele. — Chaire à prêcher (chêne, ébène et cuivre repoussé) exécutée par les Ateliers d'Art de Maredsous. Photo Duquenne.

Quant aux pièces d'orfèvrerie et de bijouterie sorties des *Ateliers*, nous n'en faisons pas mention ici, nous réservant de les signaler dans un article spécial ; mais déjà nous pouvons conclure avec O. Petitjean que « les artisans d'art formés sous l'égide de l'*Ecole de métiers d'art* mettront un fleuron de plus à la splendide couronne artistique de notre chère patrie » et j'ajoute, à l'œuvre liturgique des fils de saint Benoît.

Louis WILMET.

(1) Plus récemment encore, on a pu admirer, entre autres, au centre du compartiment d'Art Sacré, à l'Exposition Nationale du Travail, à Bruxelles, un rétable en cuivre repoussé, chef-d'œuvre de dinanderie, exécuté à Maredsous (N. D. L. R.)

Fig. 10. — Église de l'Assomption à Houthem (Ypres).
Peinture de Joseph de Falloise. Photo Duquenne.

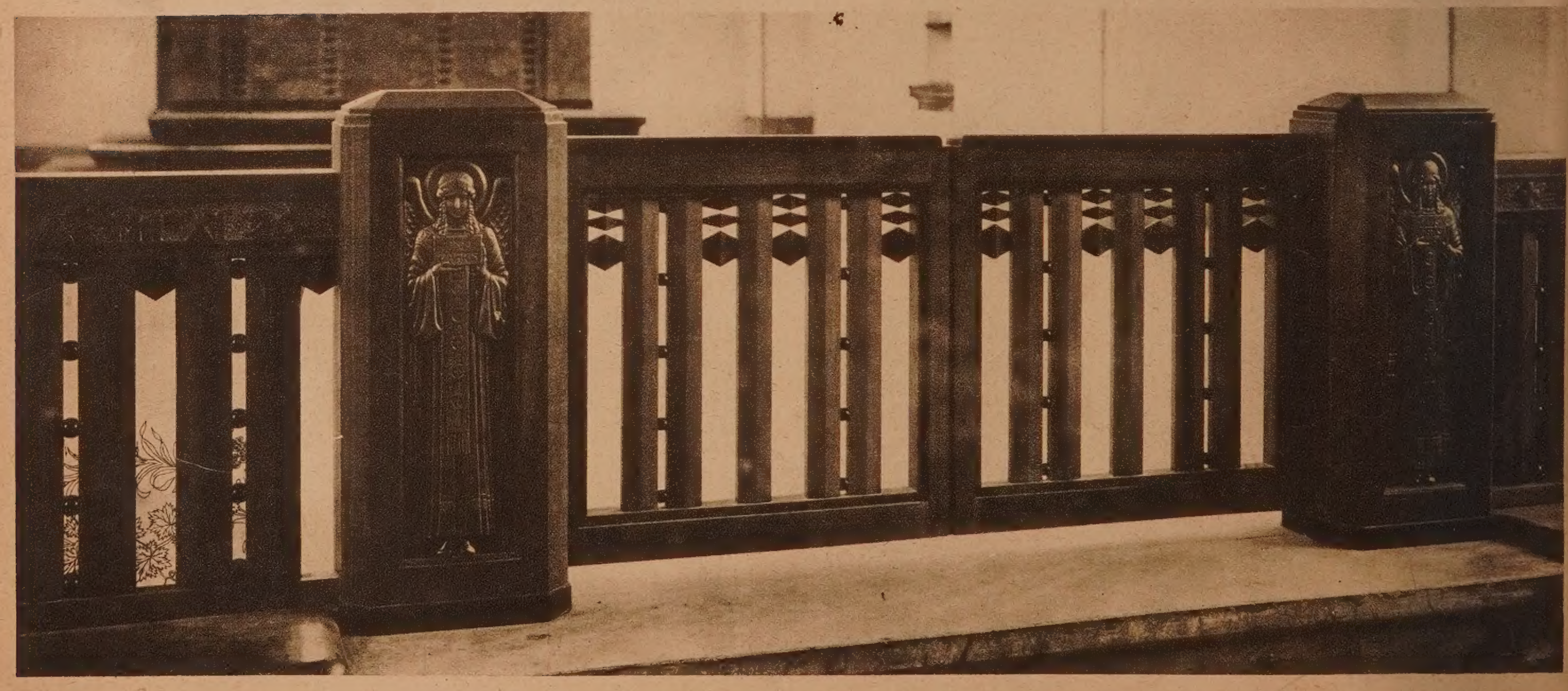


Fig. 11. — Église de Voormezeele. — Banc de communion en chêne, ébène, et cuivre repoussé.
Exécuté par les Ateliers d'Art de Maredsous. Photo Duquenne.





Fig. 12. — Église de Wytschaete. **Fig. 13. — Église de l'Assomption à Houthem.**
Fonts baptismaux en petit granit, exécutés par les Ateliers d'Art de Maredsous. Photo Duquenne.

Fig. 14. — Chapelle du Couvent à Neuve-Église.
Mobilier et ensemble des Ateliers d'Art de Maredsous; peintures murales de J. de Falloise.
Photo Duquenne.

Fig. 15. — Église Saint-Vincent à Liége.
Architecte : M. Robert Toussaint. Photo Cristel.

La nouvelle Église Saint-Vincent à Liége

E quartier de Fétinne, situé jadis aux confins de la ville de Liége, présentait, il n'y a pas bien longtemps encore, un aspect tout à fait champêtre. Aux pieds de l'ancienne église, modeste et sans caractère, sous ses grands arbres, passait un bras de l'Ourthe, bras qui fut comblé à l'occasion de l'Exposition de 1905. Le quartier lui-même subit, après celle-ci, une transformation complète et il prit une telle extension que la construction d'une nouvelle église s'imposa, plus vaste, plus digne aussi d'une paroisse qui comptera bientôt 17,000 âmes.

Cependant, des divers projets présentés avant la guerre, parmi lesquels un projet de reconstruction de l'église de l'Abbaye de Villers, aucun n'avait été retenu et cette œuvre si nécessaire semblait devoir attendre encore longtemps sa réalisation, lorsque les circonstances et notamment l'approche de l'Exposition de 1930, permirent au nouveau Curé, M. l'abbé Hannay, d'entreprendre une action énergique ; et comme il fut décidé que la nouvelle église, avant d'être livrée au Culte, servirait de local à l'Exposition d'Art religieux ancien, les pouvoirs publics accordèrent des subsides importants, tandis que, d'autre part, des sommes considérables étaient recueillies par une vaste souscription.

Dès lors, les choses allèrent bon train ; qu'on en juge. Un concours restreint est organisé en avril 1918. En juin, un avant-projet est accepté, dû au talent d'un jeune architecte de la paroisse, M. Robert Toussaint.

En novembre, et pendant tout l'hiver suivant, très rigoureux cependant, les pieus Franki sont battus pour les fondations.

En juin 1929, la première pierre est posée en grande solennité.

Et le 15 juin 1930, le Roi inaugure l'Exposition d'Art religieux ancien, que son achèvement presque complet a permis d'y installer !

Décrivons maintenant le nouvel édifice.

Diverses considérations — la forme de l'emplacement disponible, des servitudes de voirie, la nécessité de conserver l'ancienne église jusqu'à l'achèvement de la nouvelle — ont amené l'architecte à adopter un plan dont la longueur, qui est de 57 mètres, dépasse de peu la largeur, qui en compte 50. Très simple, il consiste essentiellement en une vaste salle octogonale, quatre grands côtés et quatre plus petits, sur laquelle viennent se greffer un chœur peu profond et en face de lui une courte nef ; aboutissant à l'entrée principale ; puis, dans l'axe transversal, une grande chapelle qui sera dédiée à la Sainte Vierge et, de l'autre côté, une entrée latérale ; enfin, contre les petits côtés de l'octogone, des absidioles rayonnantes qui pourront aussi recevoir des chapelles.

Un couloir de circulation entoure l'octogone central en réunissant les différentes chapelles. D'autre part, à la hauteur d'un premier étage une vaste galerie règne sur la moitié de l'église et passe par le jubé situé au fond de la nef.

Un large escalier visible, ayant son point de départ près de l'entrée latérale, y donne accès, et joue un rôle décoratif appréciable dans l'aspect intérieur de l'église.

Au-dessus de la salle centrale est suspendue une grande coupole dont le sommet est à 40 mètres du sol. Des demi-coupoles, trois grandes et quatre petites, recouvrent les différentes chapelles rayonnant tout autour.

Toutes ces coupoles seront recouvertes de cuivre. Elles sont doubles, comme tous les murs, et, entre les deux parois de la coupole principale une rampe en spirale conduit à la lanterne du sommet, d'où l'on jouit d'une vue admirable.

La nef est recouverte d'une voûte elliptique, double également, et se termine par une façade épousant la même forme et surmontée d'un petit campanile qui recevra les cloches.

Cette forme elliptique est aussi, d'ailleurs, celle des arcs qui surmontent les quatre grands côtés de l'octogone central.

Pour des raisons d'économie et de rapidité de construction, on adopta le béton armé pour toute la carcasse intérieure, les charpentes et les coupoles. Seules les parois extérieures sont en pierre reconstituée, sur un soubassement en grès et en petit granit, avec contre-murs intérieurs en briques.

Le chœur, dont l'abside a cinq pans, comprend deux parties : la première, élevée de cinq marches, donne accès aux deux ambons adossés aux piliers de la coupole ; la seconde, le sanctuaire, est surélevée de trois marches, ce qui mettra bien en évidence l'autel placé en son centre.

Enfin la dénivellation du sol a permis de réaliser sous toute l'église un sous-sol de 4 mètres de hauteur, accessible de plein pied et qui abritera les sacristies, le logement du sacristain et des salles diverses.

Telle est, dans ses grandes lignes, la disposition de cet édifice, remarquablement conçu en vue de satisfaire tant aux exigences du culte qu'à la commodité des fidèles, et aux facilités des différents services paroissiaux.

Quant à son esthétique, les photographies qui illustrent cet article nous dispensent d'en parler longuement.

Quel est le style de cette église ? se sont demandé les gens qui veulent absolument pouvoir classer tout monument dans une catégorie décrite par leur manuel d'Histoire de l'Art.

Et l'on a risqué : romano-byzantin ! Sans doute, le plan s'apparente plutôt à celui des basiliques byzantines, et les coupoles peuvent y faire songer.

Mais quand on ne recherche pas l'originalité pour elle-même, il est inévitable que l'on retrouve des formes déjà utilisées.

Cela ne veut pas dire pour cela que l'on adopte le style auquel elles se rattachent communément. On peut recourir au plein cintre sans faire du roman, aux horizontales, sans être égyptien ou grec ; et même l'arc brisé qui semble à beaucoup l'apanage exclusif du gothique, n'en constitue nullement cependant le caractère essentiel.

Ici, l'architecte n'a voulu ni copier aucun style d'autrefois, ni même, délibérément, s'en inspirer. Guidé par son sens des proportions, par un goût sûr de la forme harmonieuse et belle, goût contrôlé d'ailleurs par les exigences d'une construction rationnelle, il a dressé ses piliers, il a élevé ses murs, percé ses fenêtres dont les lignes simples s'inscrivent heureusement dans le contour qui les enveloppe ; et, sur le tout, épaulée par ses demi-coupoles, comme une triomphale couronne fermée, il a planté la majestueuse coupole centrale qui domine tous les alentours de sa masse imposante.

Et parce que toutes ces parties se tiennent, se correspondent et s'équilibrent, parce que la silhouette, aussi bien que la vue intérieure, présente un ensemble judicieusement varié de droites et de courbes ; parce qu'on sent enfin qu'une pensée logique et artiste a présidé à l'élaboration de tout l'édifice, celui-ci, s'il n'est pas « de style » a, ce qui vaut mieux, « du style ».

Et c'est ce qui constitue sa beauté.

La vue intérieure ci-contre donne une bonne idée de l'impression de grandeur, de calme plénitude, génératrice du sentiment religieux, que l'on ressent en pénétrant dans l'édifice. Respectant la nature du matériau employé, en lui conservant son aspect monolithe, c'est par le jeu des plans, l'alternance heureuse des pleins et des vides, que l'architecte a cherché et obtenu un effet de beauté, que renforcera encore dans l'avenir la décoration prévue, vitraux, mosaïques, marbre, polychromie.

Chose digne de remarque et qui a été soulignée par plus d'un archéologue, les statues anciennes qui y sont actuellement rassemblées, chefs-d'œuvre de notre vieil art mosan, n'y détonnent nullement, les plus anciennes surtout, et semblent dans ce milieu parfaitement à leur place.

Je ne dirai pas grand' chose de l'aspect extérieur, dont la photographie permet suffisamment de juger.

Que l'église soit aperçue des quais voisins de la Meuse, sa coupole émergeant d'un massif de verdure ; qu'elle soit vue de plus près, dressant sa masse claire dans ce quartier neuf, avec les bâtisses duquel elle s'harmonise parfaitement ; qu'on la regarde de loin, du haut d'une de ces collines qui entourent Liége, toujours elle donne, dans son ensemble, une impression pleinement satisfaisante.

Et toujours elle s'affirme comme un monument imposant, digne de la majesté de Celui dont elle abritera, dans quelques mois le Sacrifice quotidiennement renouvelé et la perpétuelle Présence.

C'est, je crois, le plus bel éloge qu'on puisse en faire.

J. de Falloise.



Fig. 16. — L'église Saint-Vincent, à Liége.

Façade vers l'avenue Mahiels.

Façade vers le quai Mativa.

Fig. 17. — Plan de l'église Saint-Vincent.

Architecte : Robert Toussaint.

Fig. 18. — Vue intérieure de la nouvelle église Saint-Vincent, à Liége.

Architecte : Robert Toussaint.



Fig. 19. — Le baiser de l'Agneau. (Vitrail composé par Eugène Yoors pour la Chapelle de l'École Sainte-Lutgarde, à Anvers).

Quelques vitraux d'Eugène Yoors

UNIVERSELLEMENT connu dans le monde des artistes, Eugène Yoors ne pouvait être un inconnu pour les lecteurs de *L'Artisan Liturgique*. La reproduction de quatre de ses œuvres figure dans le numéro 14 (juillet-août-septembre 1929). Et sa réputation de maître-verrier s'est répandue par tout le pays. On connaît peut-être moins son œuvre ancienne. Il n'en sera pourtant pas question dans ce modeste article ; cette matière et plusieurs autres étant réservées pour un numéro ultérieur..

Nous voudrions évoquer ici son talent d'artisan de la lumière.

Yoors s'inscrit hardiment à la suite des plus patents maîtres-verriers. Mais ce n'est pas en les pastichant. Rien en lui du *gothique* singeant les vitraux de Chartres ou de la Sainte-Chapelle. Il a estimé, avec raison, grand Dieu, qu'une telle imitation devenait un servage et qu'il était urgent, pour des motifs de dignité personnelle et de respect de l'art, de rompre avec des habitudes paresseuses.

Il n'était pas question d'abandonner l'esprit médiéval, au contraire, mais le métier et l'inspiration technique pouvaient prendre une autre voie.

Des gens à courte vue le lui ont reproché. Ils lui en veulent de ne pas traiter le vitrail comme une mosaïque de verre, en conformité avec l'enseignement des vénérables manuels. Mais qu'auraient donc fait les verriers de Chartres s'ils avaient eu à leur disposition ces verres de couleur de grande dimension, appelés verres américain ? Les verriers de Chartres étaient gens avisés et de bon sens. Ils auraient, parbleu, imité Yoors et renoncé à leurs rognures. Autre reproche : la nouvelle technique est avare des sertissures de plomb. « C'est une impossibilité matérielle », clament les critiques, « les grandes surfaces de verre assemblées devant en devenir d'autant plus fragiles ». A quoi Yoors, né malin, riposta en renforçant ses lignes de plomb d'une baguette d'acier. Il appelle ce dispositif de son invention du « plomb armé ». Ses vitraux y gagnent en solidité. J'ai pu l'expérimenter par moi-même.

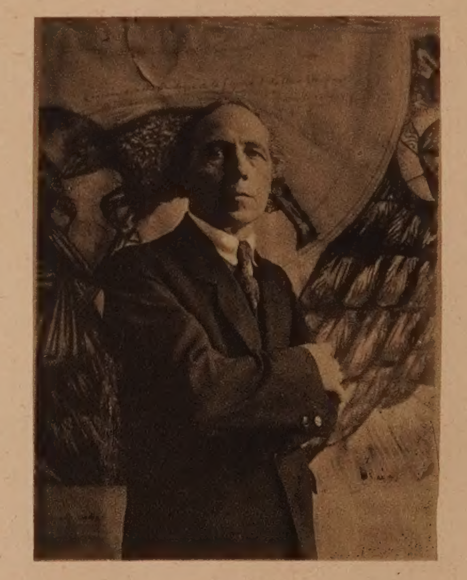


Fig. 20. — Eugène Yoors.

Aux reproches des techniciens sont venus se joindre ceux des esthètes moralistes — ou des moralistes esthètes — qui critiquent le dessin (presque toujours impeccable cependant mais réduit aux lignes essentielles, ce qui déroute les primaires) et la composition, en quoi ces primaires ont encore plus tort, car ils oublient de tenir compte du point de vue même de l'artiste. Ce qu'a voulu Yoors? C'est sortir du pastiche éternel et trouver, sans quitter d'esprit les vieux maîtres, une technique qui réduisît les frais tout en obtenant le maximun d'effet et de modernité. Je n'affirme pas que le vitrail, tel que l'a conçu le maître de la vie de sainte Lutgarde, consacre la formule définitive de l'époque. D'autres progrès, et de plus décisifs, peuvent venir. En attendant, l'œuvre de Yoors dépasse de quelques coudées la production courante. Elle donne la sensation d'un nouveau moyen-âge, c'est-à-dire d'une jeunesse d'art qui pourrait être annonciatrice de radieuses cathédrales ruisselantes de verrières. Antique de tradition et d'âme, elle est moderne d'exécution et de matière. Elle est mystique aussi ; et rien n'est plus significatif à cet égard que l'effet qu'elle produit sur des théologiens. En dépit de ses hardiesses matérielles et techniques, elle demeure suffisamment hagiographique pour contenter jusqu'à de vénérables chanoines. Elle fait partie de la grande réserve d'espoir de l'Art pur qui, demain, doit nous montrer Dieu.

Eugène Yoors a eu l'occasion de donner la mesure de son talent et de son âme dans plusieurs réalisations d'ensembles décoratifs. C'est ainsi qu'il a été chargé d'orner les baies de la chapelle de l'Ecole Sainte-Lutgarde, à Anvers.

Imaginez une nef en rectangle, éclairée au fond par trois fenêtres, et ouvrant sur un corridor-narthex orné à son tour de trois ouvertures. Le chœur, rectangulaire comme la nef, est recouvert d'une voûte en berceau surbaissée encadrant un mur troué de fenêtres.

Le peintre avait donc à décorer plusieurs baies. Pour encadrer l'autel, il représenta la vision qu'eut la Bienheureuse d'une hostie enfermant un agneau qui la baise sur la bouche. Sous cette grande verrière, deux petits vitraux carrés contiennent un ange adorateur.

Au-dessus de l'arc triomphal, court une claire-voie de onze fenêtres. L'artiste a représenté au milieu sainte Lutgarde, escortée, à droite et à gauche, des quatre Vertus Cardinales. Aux extrémités de la série, un ange aux longues ailes ; dans les quatre fenêtres restantes, Ruysbroeck, Christine l'Admirable, saint Jean Berchmans et sainte Godelieve.

Au fond de la chapelle, un Christ en croix enlace d'un de ses bras la sainte.

La tonalité générale de ces vitraux est jaune orange ; ce ton est obtenu en peignant avec de l'argent sur du verre orange clair. L'artiste arrive à obtenir ainsi de magnifiques oranges foncés. Si d'aventure la couche d'argent est trop épaisse ou trop chauffée, l'orange tourne au rouge ; et l'on obtient des effets de sanguine. Cette chaude tonalité, Yoors l'emploie volontiers dans ses fonds. Là-dessus, il fait jouer, avec une belle hardiesse, des tons crus ou violents. La « Justice », par exemple, est tout de rouge vêtue. Certaines robes d'anges sont violettes et rehaussées de vert vif. Sainte Lutgarde et ses religieuses portent le blanc cistercien, un blanc fortement nourri de gris. La croix du Christ est vert pomme, le ciel bleu sombre avec des reflets verdis, la draperie du Crucifié violet foncé, s'opposant à la tache noire du vêtement de la sainte. Le mot « tache » est peut-être impropre. Yoors n'utilise guère la tache. Il modèle plutôt ; c'est même ce qui le distingue de beaucoup d'autres verriers. Il peint avec fougue sur le verre. Le feu fixe cette fougue en irrégularités magnifiques ; vice de technique peut-être mais qui procure de translucides effets d'une magie souvent incomparable. C'est cette magie qui rend vivants les vitraux d'Eugène Yoors. Ils parlent à la fois aux sens et à l'âme.

Ces verrières de Sainte-Lutgarde constituent un suggestif ensemble et l'une des plus importantes manifestations d'art à notre époque. L'effet produit par elles est inoubliable. Unité de pensée, unité d'intention, unité de coloris et d'atmosphère, tel est leur premier et plus grand mérite.

Un mérite tout semblable doit être accordé aux vitraux de la chapelle baptismale de l'église du Christ-Roi, à Anvers. (C'est dans cette église que s'est tenue l'Exposition d'art religieux organisée à l'occasion de l'Exposition internationale.) Plusieurs maîtres verriers ont collaboré à l'ornementation translucide de ce temple. Yoors se vit confier la mission d'interpréter l'idée du premier sacrement. Il le fit d'une manière magistrale, tant au point de vue de l'exécution qu'au point de vue de la symbolique. Il avait à obturer six baies assez étroites ; chacune ne pouvant guère contenir qu'un personnage. Ces six baies forment deux groupes. L'un est con-



Fig. 21. — Bergère céleste.
Vitrail d'Eugène Yoors.





Fig. 22. — Saint Jean Berchmans. **Fig. 23. — La Prudence.**
Vitraux de la chapelle de l'École Sainte-Lutgarde, par Eugène Yoors.



Fig. 24. — Sainte Lutgarde (Carton de vitrail), par Eugène Yoors.

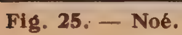
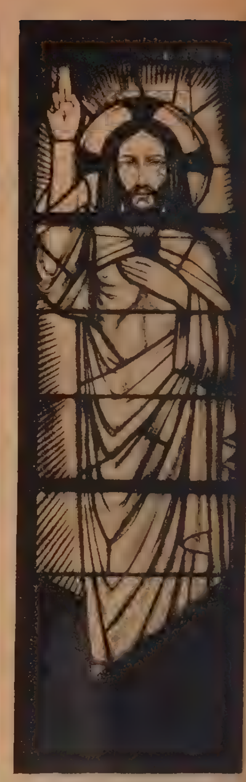


Fig. 25. — Noé.


Fig. 26. — Moïse.


Fig. 27. — Josué.


Fig. 28. — La mise au Tombeau.


Fig. 29. — Le Baptême de Jésus.


Fig. 30. — La Résurrection.

Vitraux du baptistère de l'église du Christ-Roi, à Anvers, par Eugène Yoors.

sacré à l'Ancien, l'autre au Nouveau Testament. Voici le Baptême du Christ par saint Jean. A droite de cette composition, l'Ensevelissement du Christ ; à gauche, sa figure triomphante. Les trois thèmes choisis du Vieux Testament sont : le thème de Noé portant l'Arche ; le thème de Moïse commandant aux flots de la Mer Rouge ; et celui de Josué fils de Nun, lequel est vêtu comme un chevalier du Saint-Graal. Ces vitraux sont d'un style large et naturellement décoratif. Formés de grands plans colorés, ils se lisent avec une remarquable aisance. Ils réalisent de la sorte un des buts du vitrail : être une transposition en quelque manière populaire du saint Livre. Aucun détail architectonique ne distrait le regard attiré et accaparé par le personnage type. Les accessoires sont réduits à leur plus simple expression et autant que possible devenus schématiques. Les gestes sont hiératisés, mais à une allure autrement souple et forte que dans l'école de Beuron ou dans celle de Saint-Luc. Le Christ du Baptême est d'un beau modelé. Quant à la figure de Josué — la plus belle sans doute de la série — c'est une figure de rêve. Elle est pensive et grave et comme tournée en dedans. Le symbolisme de ces six compositions est d'une très simple lecture. C'est l'Arche du salut, l'Eglise, portée sur les flots du déluge de péché. C'est le Passage de la Mer Rouge et celui du Jourdain, image du passage de la terre de perdition à la terre de promission. C'est aussi le Christ mort à cause de nos péchés, baptisé pour nous servir d'exemple et montré


Fig. 31. — L'Espérance.
Vitrail d'Eugène Yoors.

enfin victorieux de la mort et de l'enfer, qui est la seconde mort. Et ces vitraux captent une lumière profonde d'un rouge de sang généreux, comme dans la robe de Noé, ou d'un or de blé mûr et d'ancien bijou barbare, dans des fonds qui tournent parfois à l'orange. La joie des yeux qu'ils procurent est complète. Et la Chapelle baptismale est maintenue par eux dans une demi-pénombre qui contraste mystérieusement avec la nef principale éclairée de vitraux d'une gamme moins basse mais aussi d'une moindre somptuosité.

Ces vitraux de Yoors sont le joyau de l'église du Christ-Roi.

HUBERT COLLEYE.

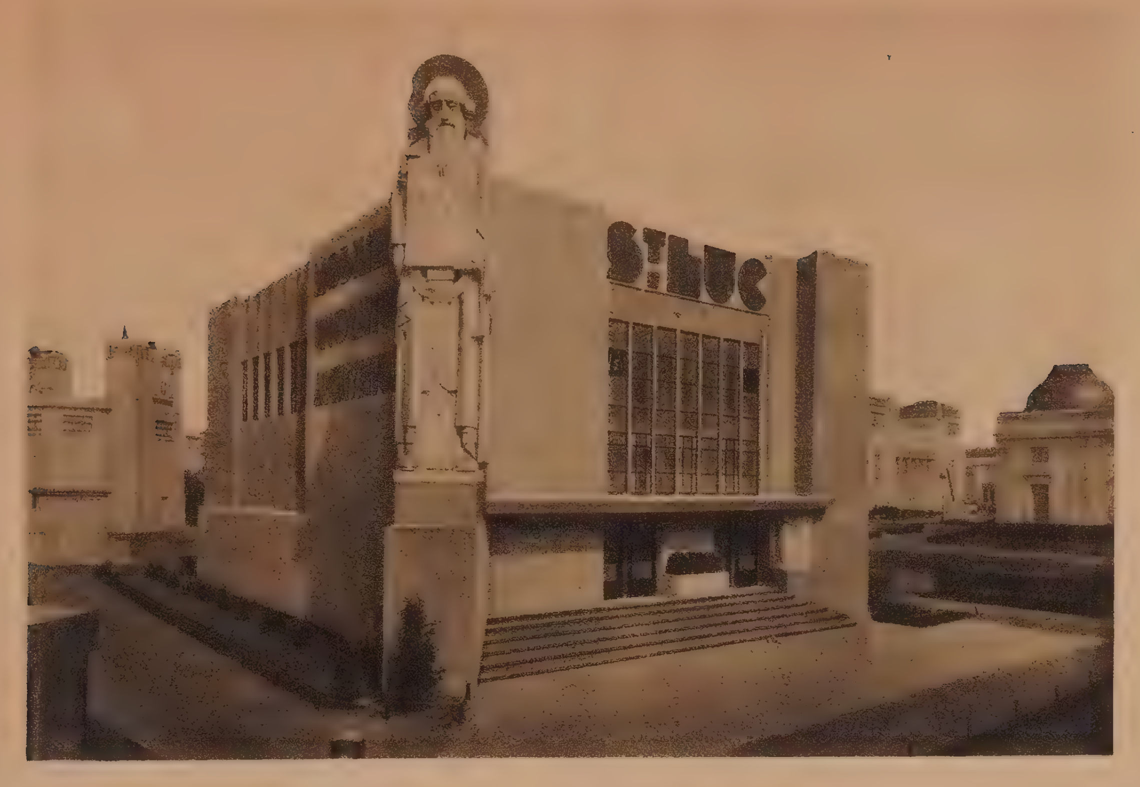


Fig. 32. — Le Pavillon des Écoles Saint-Luc, à l'Exposition de Liége.
(A l'angle, statue de saint Luc, due au sculpteur Sinia).

Le Pavillon des Écoles Saint-Luc, à Liége

ON a parlé, à propos de ce Pavillon, de *résurrection, d'évolution*... Ni l'un ni l'autre. L'École Saint-Luc applique, avec plus d'intelligence et de hardiesse, ses immortels principes ; voilà tout.

Dans un discours prononcé récemment à l'Institut Jean Béthume, de la rue d'Irlande, à Saint-Gilles, M. F. Beaucamp l'a très justement noté : « La liaison existe toujours entre les disciplines intangibles de Saint-Luc et le caractère de ses productions les plus réformatrices... Il y a toujours, dans son renouvellement, un respect de l'idée, de la forme par rapport à la matière employée, un respect des artistes et de leur mission... »

Moi aussi, je crois, que l'École Saint-Luc peut rendre demain « à l'art belge son caractère national et la richesse de ses expressions régionalistes ».

Saint-Luc prête aujourd'hui une *attention plus grande* à la fonction vivante de l'art, à sa place *logique* dans les conditions économiques actuelles, et tient un compte plus raisonnable du *matériau nouveau* dans les travaux d'exécution qui lui sont demandés.

***

C'est tout à fait résolument des vrais principes de la logique constructive que s'inspira l'architecte du Pavillon de Liége. Cet édifice répond à sa destination, et c'est une œuvre réussie. Plans et volumes, vides et pleins, jeux des lignes, ombres et lumières, éléments décoratifs (peintures et sculptures) tout est suggestif d'harmonie, heureux de proportions.

Oh ! Ce n'est pas un chef-d'œuvre ! Ainsi la grande figure sculpturale de Saint-Luc, si elle participe nettement à l'ensemble architectural et s'avère vraiment décorative, a cependant des défauts. Elle est, sans aucun doute, d'une élégante simplicité ; son rythme s'accorde avec le dessin général des lignes ; la matière même est franchement indiquée ; les volumes de la tête et des mains sont riches et répartissent à merveille la lumière ; mais il faut avouer que les parties inférieures sont moins sculpturales, les plis de la robe étant plutôt des *lignes*, et la lumière n'y jouant pas. Que manque-t-il ? Ce que les sculpteurs appellent *les gras*, et que la *tête* rend à souhait. Une statue est un *tout*, ne l'oublions pas.

Regardez le *socle*. Il est puissant, mais pourquoi ce petit sapin à la base ? C'est une faute de goût. Il *casse* l'aspect de grandeur. C'est comme une souillure sur la base... A l'harmonie de l'ensemble doit concourir chaque détail. Dans l'ensemble même du Pavillon, qui n'admirerait la répartition des plans ? *Plats* et *pilastres* forment *repos* pour les yeux qui musent. Mais cette *marquise* me semble peu en harmonie avec les marches de l'escalier Les lettres formant Saint-Luc me paraissent lourdes. En tout cas, elles ne prennent pas leur part dans l'effet général d'élégance.

***

D'autres, plus autorisés, parleront peut-être ici des restaurations de Saint-Martin d'Ypres, du Palais de Justice de Termonde, et de tant d'œuvres remarquables qui remplissent le stand. Nous nous tiendrons aujourd'hui à quelques travaux dont nous avons pu nous procurer les photographies.

M. Stägl présente un *Saint François aux Stigmates*, qui est une chose bien faite. Les lignes, toutes simples qu'elles soient, donnent je ne sais quelle élévation, quelle grandeur à cette statue. Des plis de la robe jaillissent les bras admirablement dessinés, sculptés d'un élan calme, retenu, mais réel ; comme le geste du front qui évoque très heureusement l'extase. Une vraie transposition, à l'Antique. La tête ascétique est si pure ! D'un modèle savant si ferme ! Mains résignées à la douleur !... Cela tient : lignes, formes, volumes ; les « procédés » de la sculpture rejoignent on ne sait quelle mystérieuse harmonie où baigne l'œuvre entière.

A notre avis, les clous (artifice peu sculptural) gênent. Les plaies suffisaient. Mais ne « critiquons » pas... Nous touchons presque au chef-d'œuvre.

***

Nous avons été vivement frappés d'un *Christ au Tombeau*, œuvre d'un élève de l'Institut Jean Béthune, à Saint-Gilles. Cette mâchoire se dressant, les os en l'air ; les yeux agrandis et vides ; cette cage thoracique qui bombe ; ces flancs qui s'affaissent. Je me souviens avoir vu un soldat tué d'un coup de baïonnette, en 1914, et qui présentait ces *caractères*, si fortement transposés par l'artiste. Vraie est cette main qui s'écarquille, sans s'affaler.

Scène pure, presque élégante, dont les plis bien étudiés de la Vierge accentuent la finesse. Noble est le cadavre, d'une émouvante noblesse.

Avec ses moyens d'artiste, le sculpteur pince notre cœur...

Je dois avouer pourtant que la figure de Marie est conventionnelle, et que ce n'est pas du *tragique* exact qui s'exprime là. Il n'y a pas (dans la robe, par exemple) suffisamment *d'accord* avec le *réalisme* du mort.

Il est vrai, d'autre part, que l'éclairage est mal combiné. Pas de clair-obscur. Un dessin à la mine de plomb...

De la mosaïque de MM. Gillet et Godchout nous préférons ne rien dire. L'ensemble est piteux. Pose et figement. Œuvre morte. Le coloris seul parle d'art...

***

M. Van der Meeren offre quelques spécimens d'iconographie religieuse, savante sans aucun doute, magistrale même, mais qui n'émouvront personne, hélas ! C'est trop conventionnel et trop joli ! C'est du théâtre...

Dans le grand tympan (Vincent de Paul) quelle monotonie ! Quelle symétrie ennuyeuse !

Mauvaise répartition des volumes.

Glace des attitudes.

Gestes figés.

Toutes les têtes sont à égale distance. Les ombres ont les mêmes volumes.

Allez donc voir le *Christ au Tombeau*, de Richier, à Nancy.

Cependant ne disons pas trop de mal de la figure de saint Vincent...

Quant au *Baptême de Jésus*, le geste de Jean n'est pas sculptural, parce que sa main se détache en trou d'ombre. D'ailleurs personne ne s'est jamais avisé de représenter *l'eau* de la sorte. Et la main ne *verse* pas, malheureux ! Puis, les chairs ont trop de boursouflement dans leurs modelés ; dans le zigzag des lignes des vêtements, c'est trop de convention. Mal réparties sont les lumières.

Le *Baiser de Judas* est du mauvais saintluquisme. Vous ne remarquez pas ce faux rythme du bras gauche de Judas et de la main de Jésus ?

Un même format dans les plis de la robe du Christ. Seule la diversité apporte la vie. Vous faites joli...

Le haut de la tête de Judas va se noyant...

Expliquez le pli du manteau, au milieu du groupe... Il n'évoque rien.

Bref, nous ne sommes pas chargés de corriger ce « devoir ». Les gothiques faisaient des scènes vraiment *fouillées*, aux oppositions nettement réparties entre lumières, ombres, motifs, ornements, etc.

***











Fig. 33. — Pavillon des Écoles Saint-Luc à l'Exposition de Liége.

Vitrail décorant le fond du Pavillon, par MM. André Biolley et Joseph Osterrath.



Fig. 34. — La trahison de Judas, par Van der Meeren.

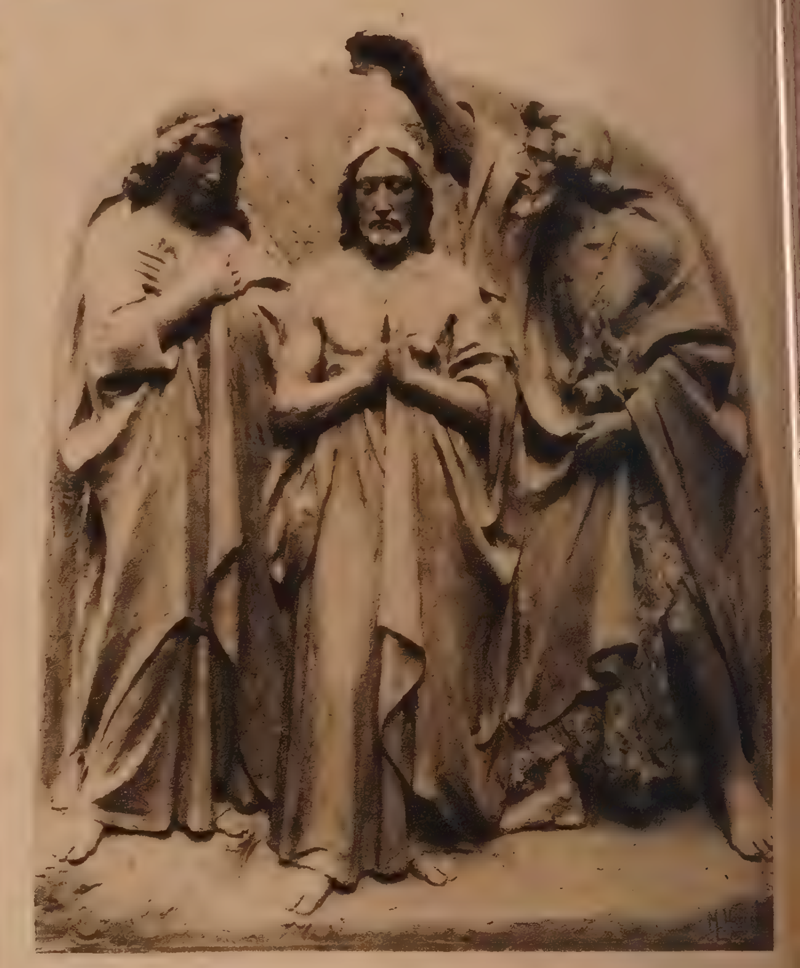


Fig. 35 — Le Baptême de Jésus, par Van der Meeren.

Un mot, un seul, à propos des calices de M. Holemans.

Dans l'un, à réminiscences romanes, trop d'importance est accordée à la poignée, dont la bague n'est pas « heureuse ». Le pied est tout autant *coupe* que... la coupe. Sous la coupe, le dessin rappelle la décoration d'un métro...

L'autre? Allongez la coupe et cela ira. Comme vous la faites, le nœud paraît énorme.

Pas décoratif vraiment.

***

Au fond du stand brillait un lumineux vitrail de MM. Biolley et Osterrath, de Liége.

Je les félicite. Ils ont bien mis le *repos* dans l'auréole faisant valoir la tête de Jésus. Le corps du Christ est d'un rythme émouvant. Anatomie savante. L'impression est forte.

Je me permets cependant de leur rappeler que les *motifs décoratifs* n'ajoutent pas grand'chose à ces grands partis des figures principales. Même les ailes des anges sont noyées là-dedans. Des motifs de même format entourent la stylisation de ces ailes et la détruisent. Cela danse, papillote, au fur et à mesure que vous voulez. Les ornements géométriques sont d'ailleurs trop semblables entre eux. Le dessin des menus demi-cercles superposés n'est pas réussi.

Heureusement les grands *traits* qui jaillissent de la figure centrale font *continuer* la lumière; mais il aurait fallu du *repos* dans le bas de la composition, et non pas les *motifs* d'un paysage; lequel d'ailleurs n'est pas à sa vraie valeur.

Chanoine Th. Bondroit.

Fig. 36. — Saint-Vincent de Paul. Tympan sculpté par M. Van der Meeren.



Fig. 37. — Calice par M. Holemans.

Fig. 38. — Calice de la Maison Holemans.

COURS PRATIQUE DE BRODERIE D'ART

(Suite voir page 373)

Supposons une surface rectangulaire à remplir entièrement au passé refendu en une seule teinte, par exemple avec deux fils à l'aiguille (fig. 84). Pour être bien compris, nous tracerons une ligne A, une ligne B, une ligne C ; sur ces trois lignes viendront se faire les piqûres de points. Tous les points de la première rangée viendront rentrer sur la ligne B, la moitié de ces points partira de la ligne A, l'autre moitié de la ligne C.



Fig. 84.

Pour cela on sort l'aiguille à l'extrémité gauche (de préférence) de la ligne A et on la rentre à l'extrémité B du même côté. On la sort ensuite contre le premier point à l'extrémité C, pour la rentrer encore sur la ligne B tout contre la première rentrée. Cela fait deux points qui ne doivent plus laisser de vide entre eux depuis C jusqu'à B. Le troisième point se fait comme le premier, à droite du second, et le quatrième comme le deuxième, mais à droite du troisième et ainsi de suite.

Tous les points impairs partiront donc de la ligne A, et les points pairs de la ligne C, pour venir l'un après l'autre et parallèlement l'un à l'autre, rentrer sur la ligne B. On fait autant de points qu'ils est nécessaire pour arriver à l'extrémité droite de la surface à remplir, puis on trace, ou on suppose une ligne D à la distance d'une demi-longueur de point au delà de A, soit donc une longueur complète en partant de la ligne C. L'aiguille se trouvant en ce moment à l'extrémité droite du travail, on commence une seconde série de points de ce côté. Mais, contrairement à ce qui se produit pour la première rangée de points, la seconde et toutes les suivantes n'auront qu'une seule sorte de points, des points pairs ou impairs, tous de la même longueur. Ainsi par exemple la seconde rangée sera faite de points pairs uniquement, parce que les points impairs seront les grands points de la première rangée. Il y aura donc quand même à chaque rangée des grands et des petits (du moins en apparence) les grands de la rangée précédente devenant les petits de la nouvelle. La troisième rangée sera donc faite de points impairs, parce que les points pairs seront ceux de la rangée précédente, etc. Ainsi donc, les points se succèdent régulièrement, sans jamais se heurter, tous sont, dès le second tour, égaux de longueur, et sont toujours aussi des grands points de la nouvelle ligne, puisque les précédents deviennent les petits. Ces nouvelles rangées de points, ne se font pas pourtant d'une façon quelconque par rapport aux points précédents. Chaque point nouveau est très étroitement uni avec le point correspondant du ton précédent, dont il doit d'ailleurs continuer le sens.

Pour que les piqûres soient peu visibles au sortir du fil, et que les couleurs soient bien fondues, quand il s'agit de plusieurs tons, il est nécessaire, je dirais volontiers indispensable, que les nouveaux points constituant la seconde rangée, comme aussi les suivantes, sortent réellement des points précédents, et non pas d'à côté des points. Pour ce, on procède en sortant l'aiguille *dans* le bout du fil, au point *a* de la ligne C, et on la rentre au point *b* de la ligne D, donc de bas en haut, contrairement à la première ligne qui se fait de haut en bas. On revient sortir chaque nouveau point à la ligne C, dans le bout de point correspondant, du ton précédent, pour rentrer chaque fois et dans le même sens, dans la ligne D, en veillant à ce que le nouveau point cache bien le vide

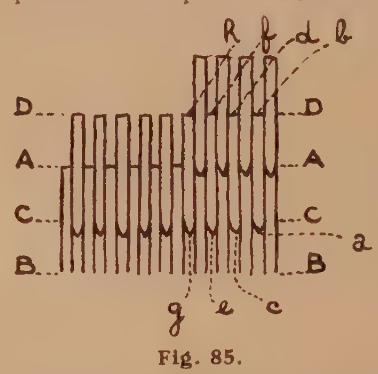


Fig. 85.

laissé entre les bouts de points du tour précédent. On avance ainsi chaque fois d'une demi-longueur de point d'une ligne à l'autre, ou si vous préférez, d'une longueur complète d'un point, en comptant d'une piqûre à l'autre. De la sorte, les fils pénètrent réellement les uns dans les autres sans se

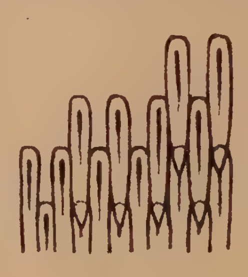


Fig. 86.

contrarier, car il est nécessaire pour le cas qui nous intéresse, de rester toujours dans le même sens.

Cette manière de travailler, s'appelle fendre le point, c'est de là qu'on a donné le nom de passé refendu à ce point. Pour faire un beau passé refendu, il est donc absolument nécessaire de bien *fendre* le bout de point dans lequel on sort l'aiguille pour aller vers la nouvelle ligne.

Ainsi donc, l'aiguille et le fil percent l'extrémité du point de la rangée précédente et l'obligent naturellement à s'élargir à cette place (fig. 86). Et le nouveau point s'aligne dans la fente produite par ce percement, semble même sortir de celui-ci, car la fente lui permet de s'enfoncer quelque peu dans ce bout de point.

En s'enfonçant ainsi il élargit le bout de point d'où il sort, et se resserre quelque peu lui-même, cachant toutefois les vides qu'il pourrait encore y avoir entre les points déjà faits. Les piqures sont donc ainsi très peu visibles, ce qui donne un beau fini au travail.

Il ne faut donc pas piquer à côté du bout de point, ni contre celui-ci par devant le point, car on n'obtiendrait rien de bon. — Tantôt il y aurait des vides entre les points, tantôt des trous entre les piqûres, et en même temps beaucoup d'irrégularité dans l'exécution (fig. 87). Il s'ensuivrait bien vite qu'il ne serait plus possible de remplir normalement les vides laissés entre ces points mal faits. On devrait alors avoir recours à des points complémentaires pour ne pas laisser ces vides dans le travail. Mais il ne faut pas abuser de ces reprises ni compter sur la correction possible, pour ne pas donner tout son soin au travail. Cette correction ne doit venir en aide, que dans le cas d'une nécessité absolue, car le bon travail devrait toujours en être exempt.

Il faut de bons yeux, me direz-vous, pour voir sortir une si fine pointe d'aiguille du milieu de la largeur d'un fil de soie ! C'est exact, il faut de bons yeux, mais, tout d'abord j'estime que celui qui n'a pas de bons yeux ne peut songer à faire de la broderie. Quant à ceux qui craindraient de détruire



Fig. 87.

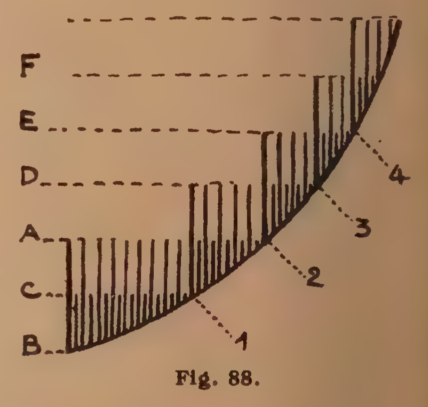


Fig. 88.

leur vue par ce travail, je leur dirai que l'œil est un organe qui se perfectionne et se renforce par l'habitude du travail, tout comme les bras du forgeron, les jambes du facteur des postes et les oreilles du violoniste. L'œil se formera bien vite aux fines choses. L'esprit l'aidera d'ailleurs beaucoup en ces occasions, le goût du beau et du travail bien exécuté est un sûr garant de bien voir. L'habitude entre pour une grande part dans tout cela, mais il est nécessaire cependant d'avoir toujours l'esprit entièrement à son travail. Par exemple, ne perdez pas de vue qu'il est

aste de dévier du sens général des points, laisser du blanc entre les points, de met- deux points à la même place, etc. Tout travaillant, on doit réfléchir aisément à ut cela, à tout ce qui doit perfectionner travail. Alors le point deviendra intéres- nt, sera bien rendu, ne fatiguera pas les ux, n'épuisera ni les forces, ni la patien- du brodeur.

Si le point doit se faire finement, par emple pour les figures et les chairs en gé- ral, et qu'il est nécessaire d'employer un mi-fil de soie à l'aiguille, il faudra réduire ieusement la longueur de ces points, pour r garder la solidité suffisante, et la pos- ilité de modifier les tons et les rangées points suivant les lignes de ces chairs, ns toutefois renoncer à la régularité.

Si on doit remplir une forme irrégulière passé droit refendu, par exemple une sur- ce ayant un côté courbe (fig. 88), il n'est s raisonnable pour cela de rompre avec principe de la régularité ; voici comment s'y prend : d'abord une première ligne points (fig. 88) en A. B. C. jusque 1 suite une ligne de points de D-1 jusqu'à -2, une autre de E-2 jusqu'à E-3 etc., en

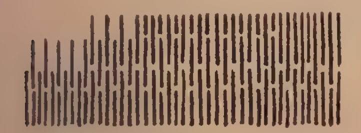


Fig. 89.

helonnant les lignes jusqu'au haut de la urbe.

Cela fait, on reprend la ligne D-1 et on continue de droite à gauche, comme il t indiqué plus haut, puis on fait de même ur E-2, F-3, etc. et ainsi de suite toutes s lignes de points amorcées le long de la urbe, jusqu'au remplissage complet de la rface.

Il va sans dire que les deux dernières li- es de points auront leur limite à la même ne de dessin, c'est-à-dire à la ligne termi- s de la surface à remplir.

Donc tous les points de ces lignes vien- ont rentrer sur ce trait extrême de la sur- ce, en comblant les derniers vides. D'au- ne façon, la toute dernière ligne de points ne devra dépasser la précédente, mais simplement la compléter. Pour éviter d'avoir ces dernières lignes de points absolument trop petites pour la longueur des autres, il est bon de penser un peu d'avance à la division de ses distances, et de calculer au besoin son nombre de lignes et ses divisions, pour partager les longueurs à temps. Toutefois, si la surface se termine sur une ligne inclinée, par rapport aux points droits ; sur une courbe par exemple, sur une ligne en gradins ou tout à fait irrégulière, il convient alors d'entrer son point, sur la ligne qu'on rencontre, quelque soit la longueur du point, sans toutefois dépasser la longueur convenue et admise en pleine surface. Chaque tour ou ligne de points viendra ainsi finir en points plus ou moins petits suivant l'inclinaison de la limite extrême de la surface à remplir.



Fig. 91. — Travail chinois. (Les coulés pleins et le plumetis plein, combinés avec les passés refendus droits et courbes.)

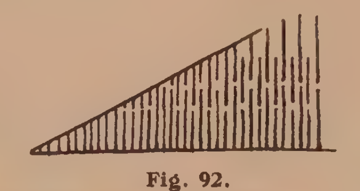


Fig. 92.

Fig. 90. — Travail chinois. (Les coulés pleins et le plumetis plein, combinés avec les passés refendus droits et courbes.)

Il en sera de même et avec plus de raison, lorsqu'il s'agira de draperie ou de figures. Là où les lignes inclinées, courbes ou brisées et de toutes formes se rencontrent à tout moment en travers la surface à broder, et doivent être généralement considérées comme un terminus des lignes de points, il sera nécessaire de faire son travail avec grand soin, et de ne pas perdre de vue toutes ces lignes. Dans les cas difficiles, soit par exemple deux lignes absolument trop rapprochées l'une de l'autre, ou indiquant des ombres plus ou moins légères à leur côté, ou encore des plis minuscules aux draperies ou aux figures, comme il s'en rencontre beaucoup, il est permis de passer par dessus ces lignes et d'y revenir après en lançant au dessus des points du passé, des traits plus foncés en points de ligne à l'emplacement exact du trait caché par les précédents points.

On peut atténuer cette ligne s'il le faut, par de petits points d'ombre moyenne lancés dans le sens des premières, c'est-à-dire, se fondant, pénétrant presqu'entièrement dans le passé refendu ; mais un peu distants les uns des autres par dessus le point de ligne.

Beaucoup de traits dans les figures, se font de la sorte, tantôt atténués comme nous l'avons dit, tantôt simplement en point de ligne par dessus les autres.

Les plus belles chevelures et les plus belles barbes devront toujours s'exécuter de la sorte. C'est le seul moyen de rendre la vérité, et de donner un aspect léger au travail. Ce procédé donne également la souplesse propre aux cheveux et poils de barbes. Les boucles, ondulations, mèches de cheveux, exécutées en point de ligne avec un fil très fin, sur un fond en passé refendu plus ou moins serré en teinte moyenne, donnent absolument l'effet de la réalité.

(A suivre). ALFRED PIRSON.









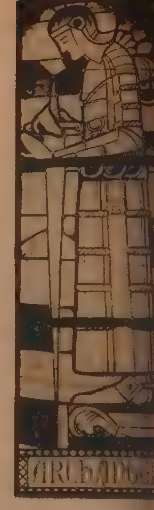



Fig. 39. — Église du Christ-Roi à Anvers (abside). — Les Chœurs des Anges. Vitraux de V. De Vuyst et Cie, Bruxelles.

Les Vitraux de l'Église du Christ-Roi, à Anvers



VIDEMMENT la conception architecturale de cette église nouvelle est discutable, mais l'idée qui a présidé à la composition de ses verrières est sans contredit particulièrement intéressante au point de vue liturgique. C'est donc de ce côté que nous désirons attirer l'attention des lecteurs de *L'Artisan Liturgique*.

Nous ne pouvons cependant parler de ces éléments décoratifs sans dire quelques mots de l'édifice lui-même.

Remarquons à ce sujet combien il est vrai de dire, que les extrêmes se touchent : on a en effet beaucoup parlé du caractère moderne et très neuf de cette construction. Or, si l'on veut bien se rappeler l'antique église de Saint-Front à Périgueux, ou mieux encore, en prendre des reproductions et les confronter avec des photographies de la nouvelle église d'Anvers, on sera frappé de la ressemblance existant entre ces deux édifices bâtis à huit siècles d'intervalle. Nous ne songeons nullement à en faire un grief à l'architecte — on est toujours à quelque titre tributaire du passé — nous regrettons seulement que M. Smolderen n'ait pas su se résoudre à plus de sobriété dans les lignes, qu'il n'ait pas, comme on l'a très bien dit « osé se limiter... ». Résultat : «... l'ornement s'est imposé, tyrannique, superfétatoire.. ». M. Roger Avermate a trouvé les mots que nous cherchions pour exprimer notre sentiment : «... A vouloir trop dire, l'architecte a créé un édifice hybride, grand sans grandeur, ni vieux, ni moderne..., aucune ligne maîtresse dominant souverainement la construction. Partant, une débauche de lignes confuses (les pignons à redans des bas-côtés notamment...) ». La combinaison de droites et de courbes divisant les rosaces en neuf compartiments n'est pas heureuse non plus. « La tour qui avait de l'allure quand elle était en construction est énervée, appauvrie par de mièvres colonnettes et un petit dôme qui sont venus la couronner... » Le critique nous paraît sévère quand il termine par ces mots : « Bref, un ratage... », mais nous devons reconnaître que J. Smolderen a été mieux inspiré dans d'autres constructions, à Warneton et à Hal notamment, et si nous sommes obligés de faire des réserves à propos de la nouvelle église d'Anvers, les autres œuvres de cet architecte de talent nous permettent de lui faire confiance pour l'avenir : il suffit qu'il se ressaisisse et évite les défauts signalés.

* * *

Mais passons à l'examen des vitraux.

Nous devons à M. le Chanoine Croegaert, professeur au Grand Séminaire de Malines, l'idée de représenter dans ces quatre-vingt-cinq verrières tout le cycle, toute l'année liturgique et d'y exprimer du même coup la royauté universelle et pacifique du Christ.

Dans les soixante-quatre verrières de la nef centrale le Christ-Roi est considéré comme fondateur de son empire spirituel, et nous voyons se dérouler devant nos yeux les scènes de l'Annonciation (Avent), de la naissance de Jésus (Noël-Epiphanie), de sa vie publique (Carême), de sa Passion (Semaine Sainte), de sa Résurrection et de son Ascension, de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres (Pâques, Ascension, Pentecôte, Trinité, Fête-Dieu).

Dans les six verrières du Baptistère et les sept rosaces est représentée la Croissance du Royaume du Christ par la grâce. Les sept sacrements, les sept dons du Saint-Esprit, les sept demandes du Pater, les sept vertus principales y sont figurés. Et enfin nous voyons exprimée la Consommation du Royaume du Christ dans la Gloire par les Saints (nefs latérales) et les Chœurs des Anges (abside).

Le dessin et l'exécution de ces sujets ont été confiés à divers maîtres-verriers. La plupart ont été traités d'une façon remarquable, bien que très différemment. Nous n'hésitons pas à placer au tout premier rang ceux du baptistère dus au talent fécond d'Eugène Yoors. Les figures de Noé, de Moïse, de Josué, du Christ baptisé par saint Jean dans le Jourdain sont largement dessinées et chaudes de ton (1).

MM. J.-J. Vosch père et fils ont traité d'une manière remarquable également plusieurs sujets. Leurs verrières de la façade principale sont parmi les meilleures, et nous les reproduisons (fig. 40). On y voit, de gauche à droite :

1. Isaïe prédisant la conception virginale de Marie, et contemplant la tige de Jessé, portant sa fleur, le Christ, sur qui descend le Saint-Esprit.
2. La tige de Jessé. Au-dessus de la colombe, les mots exprimant l'ardeur du prophète soupirant après la venue du Messie *Rorate cœli* « Cieux répandez d'en haut votre rosée... » Dans les deux lancettes du centre, dominant toute la composition, l'Annonciation.
3. A droite saint Jean-Baptiste dans le désert, salue le Soleil levant, le Christ, dont il annonce la venue. Reprenant les paroles d'Isaïe, il crie *Parate viam Domini*, « Préparez la voie au Seigneur, rendez droits ses sentiers ».

Les paysages (deuxième et avant-dernière fenêtre) sont aussi bien traités que les scènes où se meuvent des personnages et contribuent au même titre, grâce aux tons clairs et chauds, à l'effet décoratif de l'ensemble.

On remarquera dans le bas de ces vitraux un texte parfaitement choisi pour cette Eglise dédiée au Christ-Roi : *Et regni ejus non erit finis.* « Et son règne n'aura pas de fin ».

Félicitons MM. Vosch d'avoir accompli de cette manière la tâche qui leur a été confiée.

La firme V. De Vuyst et Cie mérite des éloges également pour les vitraux de l'abside. Ils sont bien différents, nous le disions plus haut, de ceux d'Eugène Yoors et de MM. Vosch, mais ils ont leur cachet bien particulier. C'est le plomb ici qui exprime surtout le sentiment que l'auteur a voulu mettre dans son œuvre. A l'encontre de la technique choisie par Eugène Yoors, la peinture est ici réduite au strict minimum (fig. 39).

Il est évident que, la couleur étant un facteur essentiel dans l'art du vitrail, ceux de nos lecteurs n'ayant pas eu l'occasion de voir la lumière se jouer à travers ces surfaces transparentes, ne peuvent se faire une idée exacte des vitraux de la nouvelle église d'Anvers, par les reproductions que nous en donnons. Cependant nous espérons que grâce aux quelques explications données ici ils pourront se rendre compte de l'intérêt de la conception due à M. le chanoine Croegaert, conception qui a été réalisée très heureusement par les artistes dont nous venons de parler. Il y a bien quelques déficiences dans certaines verrières confiées à d'autres maîtres d'œuvre, et c'est l'inconvénient de la répartition du travail entre différentes firmes. Il reste que dans l'ensemble le travail est satisfaisant. NORBERT NOÉ.

(1) Voyez l'étude consacrée par Hubert Colleye au célèbre peintre anversois, page 394 et suivantes.



Le prophète Isaïe. L'Annonciation. Le Précurseur dans le désert.
Fig. 40. — Église du Christ-Roi, à Anvers. — Verrière de la façade principale.
Par MM. J.-J. Vosch, père et fils.



Fig. 41. — Église du Christ-Roi, à Anvers. (Vue intérieure).



Fig. 42. — Église du Christ-Roi. (Vue extérieure).
Architecte : Smolderen.

L'ART de la Dentelle

AVANT-PROPOS

La dentelle peut être et est un mode de décoration excellent pour certaines pièces du vestiaire liturgique. On en trouvera notamment l'emploi dans la décoration des aubes, des surplis et des rochets. Certes, la délicatesse de ce travail lui donne dans bien des cas une fragilité incompatible avec les conditions de solidité requises pour ces pièces de lingerie d'église. Ici comme ailleurs, il faut se garder, sous prétexte d'abus — trop fréquents, nous devons le reconnaître — de généraliser d'une façon trop absolue et de proscrire systématiquement la dentelle parce qu'on en a fait très souvent un usage peu judicieux.

Aucun procédé technique n'est en soi contraire aux règles liturgiques, et l'Eglise qui patronne tous les arts, n'en a jamais condamné : elle a employé le *fil tiré* (fig. 1), le *filet brodé* (fig. 5), le *lacis*, le *point coupé* (fig. 3). Toutes ces façons de travailler le fil décorent, comme la dentelle, par le seul jeu des vides et des pleins, sans appoint de couleur, ce qui dans le cas de vêtements blancs peut parfois constituer un avantage.

Il suffit d'observer dans l'emploi de la dentelle les règles du bon sens. Si les motifs employés satisfont aux conditions de solidité et de discrétion requises pour conserver au vêtement son caractère, on sera certain de rester dans le cadre des règles liturgiques.

Certaines remarques d'ordre général peuvent être faites, c'est évident, à propos de toutes les dentelles comme à propos des broderies blanches ajourées. Il faut condamner absolument, par exemple, les dentelles trop larges : ne pas dépasser quinze à vingt centimètres dans les cas ordinaires pour les bas d'aubes, de surplis, de nappes d'autel. Nous aurons du reste l'occasion de revenir sur ce point.

Il est intéressant de passer en revue les différentes sortes de dentelles afin de voir si tel genre se prête mieux que tel autre à l'usage que nous avons en vue. C'est pourquoi nous donnerons plus tard un aperçu de l'histoire de la dentelle. Cette étude accompagnée de figures permettra de juger de la valeur intrinsèque de chaque type du point de vue où nous nous sommes placés. Elle montrera également qu'un même genre peut être utilisé d'une façon plus ou moins heureuse suivant le dessin adopté.

Pour l'instant, désirant être d'une utilité plus immédiate à nos lecteurs, nous leur donnerons des indications techniques sur l'une des dentelles particulièrement à recommander pour les vêtements liturgiques : la dentelle de *Cluny*.

LES DENTELLES DE CLUNY

Les dentelles de Cluny sont, on le sait, des dentelles *aux fuseaux*. Il n'est pas inutile de faire remarquer que les dentelles aux fuseaux forment deux groupes dont la technique est très différente : les dentelles à fils continus et les dentelles à fil coupés.

Malgré la grande variété d'aspect que présentent les dentelles d'un même grou[pe,] leur exécution se conduit d'une mani[ère] semblable. Pour les dentelles à fils conti[nus,] le dessin, avant d'être utilisé par la den[tel]lière (fig. 2), passe par les mains de la [pa]tronneuse-piqueuse, qui prépare le pat[ron] ou piqué (fig. 4), c'est-à-dire détermine [d'a]vance les endroits où seront placées [les] épingles destinées à soutenir les div[ers] points de la dentelle.

Le piqué, fait sur un carton coloré, li[sse,] souple et résistant (carton de Lyon) [ou] mieux, sur du parchemin coloré, est épin[glé] sur le coussin de manière que la lisière [de] la dentelle se trouve à gauche.

La dentellière attache à un rang d'ép[in]gles qu'elle place tout en haut du piqué [les] fils des fuseaux dont elle aura besoin et [qui] peuvent être fort nombreux (fig. 6).

Elle commence alors son travail, tressa[nt,] tordant, tissant, entrecroisant les fils de [di]verses manières et plaçant une épingle c[ha]que fois qu'ils doivent être maintenus da[ns] une position qu'ils ne garderaient pas [sans] un appui fixe.

Lorsque la dentellière est arrivée au b[as] du piqué, elle défait avec soin toutes [les] épingles, détache la dentelle et la reporte [en] haut du piqué, remettant les épingles da[ns] les trous correspondant, en nombre suf[fi]sant pour qu'elle ne se déforme pas.

L'ouvrière recommence alors son trav[ail] de tissage ou de tressage... et ainsi de sui[te] jusqu'à ce que le métrage désiré soit ex[é]cuté, et sans jamais changer la position [de] son coussin.

Les dentelles à fils continus compre[n]nent : la dentelle de Cluny ou dente[lle] tressée, les guipures, la dentelle torchon, les diverses dentelles à fond de réseau : de[n]telles de Valenciennes, de Binche, de M[a]lines, de Flandre, de Chantilly, le point [de] Lille, et le point de Paris.

Les dentelles de Cluny dont nous ent[re]prenons l'étude, constituent la forme m[o]derne des anciens « passements tressés » d[u] XVIme siècle et du commencement d[u] XVIIme siècle. Un fabricant français e[ut] l'idée, vers 1875, de reprendre cette form[e] de dentelle, abandonnée depuis deux siècle[s] et demi. Il s'inspira de modèles anciens ex[]posés au Musée de Cluny et remit en hon[]neur les « dentelles de Cluny », particul[iè]rement intéressantes, comme nous le dision[s] plus haut, au point de vue où nous nous pla[]çons. Elles remplissent en effet les condi[]tions de solidité requises pour leur emplo[i] dans la lingerie d'église.



Fig. 1. — Fil tiré. Décor en réserve de toile (XVIe siècle).

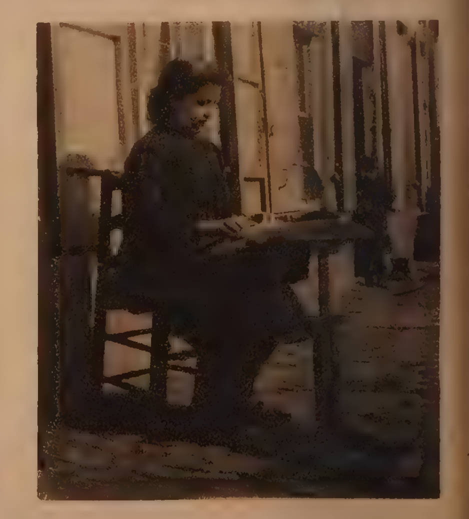


Fig. 2. — Jeune dentellière au travail.
(Cliché des Amies de la Dentelle.)

ur exécution est agréable, leur ef-écoratif certain, et la recherche de des-nouveaux, quasi impossible à ceux qui norent la technique intelligente et pré-constitue au contraire, pour ceux qui nt des lumières, un véritable plaisir.

LES RESSOURCES TECHNIQUES
LES TRESSES

s dentelles de Cluny se composent de es ou brides, qui se réunissent, se sé-nt, s'entrecroisent, dessinant des sortes trelacs.

es tresses peuvent s'orner de diverses ières et se grouper de façon à détermi- par la réunion de tous leurs fils, des ces ; mais les formules les plus simples omposent uniquement de brides entre-iées (fig. 7).

s tresses ou brides de la dentelle de ny les plus fréquemment employées, des tresses de quatre fils. Il existe aussi brides de deux fils, de six fils et de huit

vant d'entrer dans le détail de leur exé-on, attirons l'attention de la future den-ère sur la nécessité de bobiner le fil sur fuseaux, *toujours dans le même sens.* cours de son travail, elle devra constam-t le débobiner, petit à petit. Il importe lle puisse le faire toujours d'un même e.

a figure 8 montre comment l'on arrête le utour de la tête du fuseau, par une bou- simple ou tordue.

resse de quatre fils.

es quatre fuseaux, préparés comme il est ci-dessus, sont attachés à une épingle endent sur le carreau (fig.6).

n prend de la main droite, le deuxième au (1) et on le place à droite du troi-e. Ce geste s'appelle : *croiser* (fig. 9). passe alors en même temps, le deuxième au au-dessus du premier et le quatrième essus du troisième. Ce deuxième geste pelle : *tourner* ou *tordre.*

orsqu'on a exécuté les deux gestes : ser, tourner, on a formé une *demi-pas-*

a tresse de quatre fils est une succession demi-passées (fig. 10).

uand la tresse de quatre fils ne s'exé- pas suivant une ligne droite, on est obli-de soutenir par une épingle chaque chan-ent de direction. Une ligne courbe doit soutenue au moins par trois épingles.

) Les fuseaux se comptent toujours de gauche oite. Leur numération ne tient pas compte de placement qu'ils occupaient antérieurement s seulement de la place qu'ils occupent au nent où le nouveau geste va se faire. Par mple lorsqu'on a placé le deuxième fuseau à la te du troisième, c'est celui-ci qui s'appelle nentanément le deuxième.

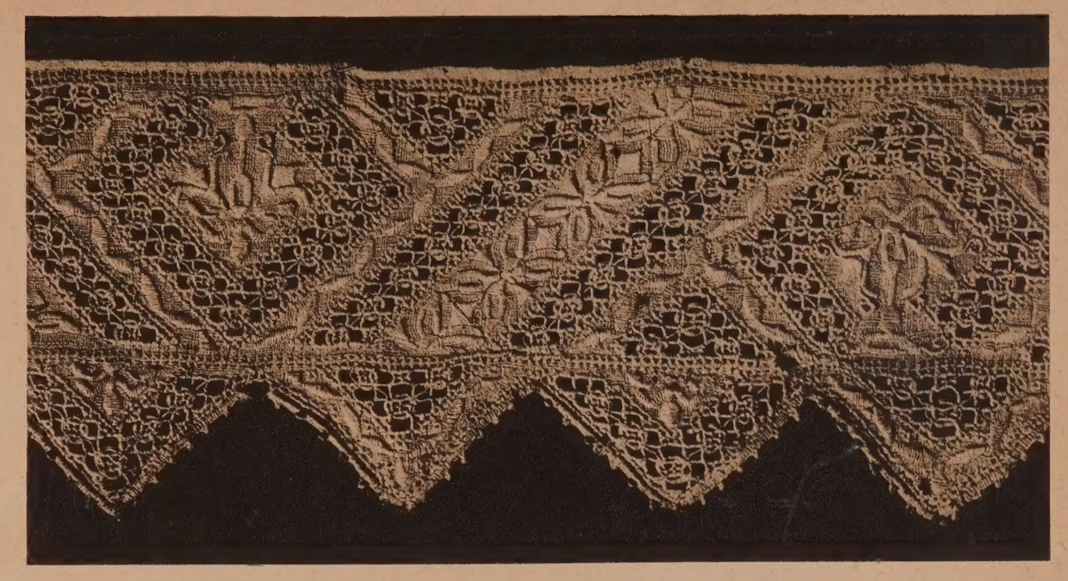


Fig. 3. — Point coupé et broderie (deuxième moitié du XVI[e] siècle).

L'épingle se place toujours lorsque la demi-passée est achevée, c'est-à-dire après le geste « tourner » (fig. 11).

Quel que soit le travail exécuté après le placement de l'épingle, il doit être précédé du geste « croiser » ou d'une demi-passée qui a pour rôle *d'enfermer l'épingle.*

Tresse de huit fils.

Deux tresses de quatre fils se réunissant, forment une tresse de huit fils.

La tresse de huit fils est, comme celle de quatre fils, une succession de demi-passées ; mais celles-ci s'exécutent en prenant en main, pour chaque geste, *deux fuseaux au lieu d'un* (fig. 12).

Pour réaliser le patron (fig. 13) on attache en *a* et en *b*, quatre fils à une épingle ; on conduit de chaque côté, une tresse de quatre fils jusqu'à la rencontre des deux lignes. A cet endroit, on commence la tresse de huit fils et on place l'épingle après la première demi-passée. La tresse de huit fils va jusqu'en *d* où l'on place l'épingle après le geste « tourner ».



Fig. 5. — Filet brodé. Centre d'un motif représentant l'Annonciation. (Travail du XVII[e] siècle, daté 1634, conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles.)

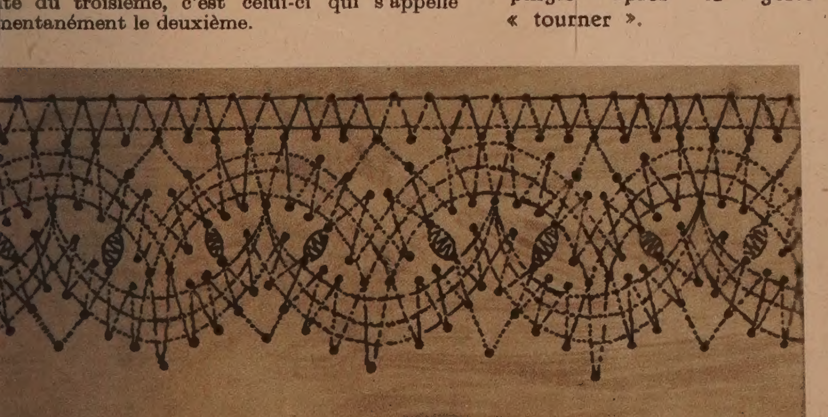


Fig. 4. — Le « piqué » d'une dentelle de Cluny.

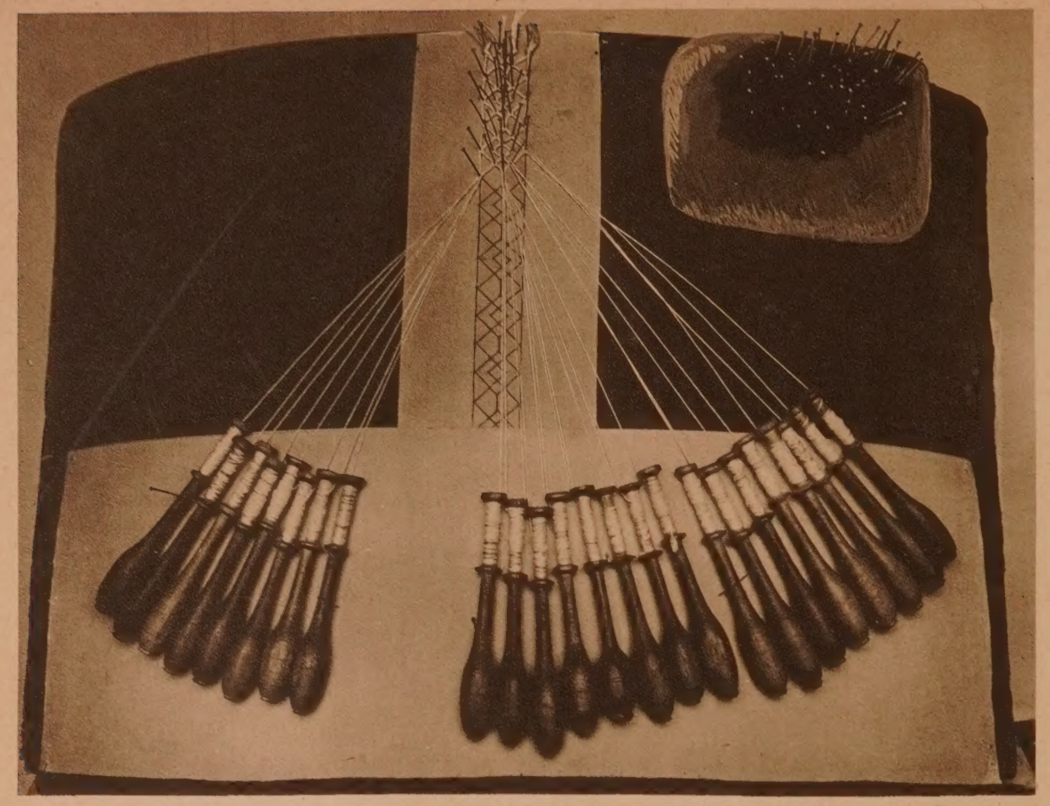


Fig. 6. — Le « carreau » en ordre de Travail.

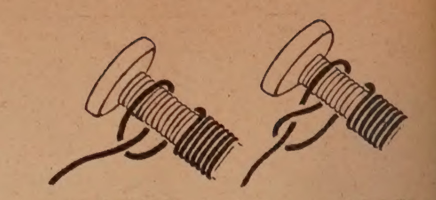


Fig. 8. — La boucle empêchant le fil de se débobiner.

Croisement de deux tresses de quatre fils.

Lorsque l'on doit croiser deux tresses de quatre fils, on exécute une « passée » avec les huit fils fournis par les deux tresses, en prenant en main, pour faire chaque geste, deux fuseaux à la fois.

Voici le détail de l'opération.

Les deux tresses étant conduites jusqu'à l'endroit du croisement (fig. 15) et les quatre paires de fuseaux pendant l'une à côté de l'autre, on place de la main droite, la deuxième paire au-dessus de la troisième (geste « croiser »).

Prenant dans la main gauche, la nouvelle deuxième paire et dans la main droite la quatrième, on les passe, en même temps, au-dessus des paires qui sont à leur gauche

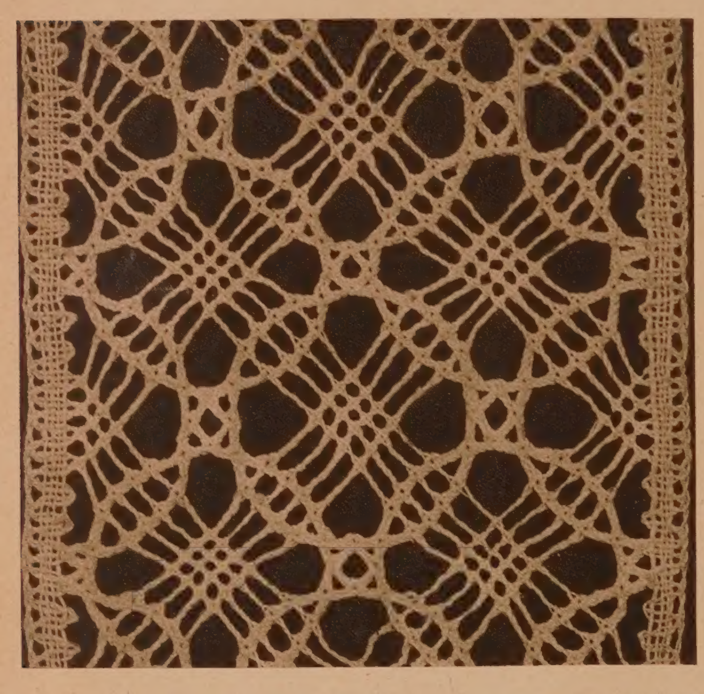


Fig. 7. — Une dentelle de Cluny, composée de brides entrecroisées.

On « *enferme* » l'épingle en *croisant* et l'on recommence alors une tresse de quatre fils à droite et une à gauche.

Croisements.

Les différentes brides de la dentelle de Cluny s'entrecroisent pour former des dessins. Les croisements les plus simples sont ceux de deux tresses ou brides d'un même nombre de fil.

Si, après avoir exécuté une demi-passée, on répète le geste « croiser », on forme une « passée » (fig.14). La « passée » étant exécutée, les deux fils qui se trouvaient à gauche sont passés à droite, et inversement. La « passée » est donc un *croisement* de deux paires de fuseaux.

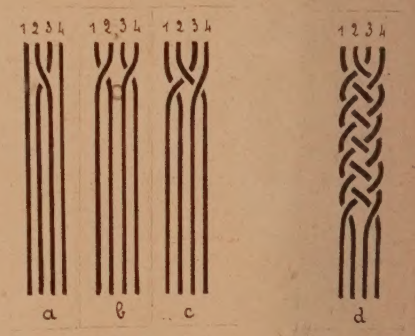


Fig. 9.
a) Le geste «croiser».
b) Le geste «tourner» ou «tordre».
c) La demi-passée.

Fig. 10. Une tresse de 4 fils.

(geste « tourner »). A ce moment on pique une épingle, bien verticalement, et en ne l'enfonçant qu'à moitié de sa longueur, dans le trou qui marque le croisement sur le patron.

Cela fait, on achève le croisement en refaisant de la main droite, le geste « croiser », avec la deuxième et la troisième paire. Les deux tresses sont alors continuées, l'une à droite, l'autre à gauche.

(A suivre.) L. PAULIS.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

L'Art Religieux Moderne, par Henri Clouzot, administrateur du Musée Galliéra (Paris, chez Ch. Maisin & Cie, éditeurs).

Nos lecteurs ont été mis au courant des expositions d'Art religieux organisées ces dernières années au Musée Galliera. L'homme distingué à qui est confiée l'administration de ce Musée était mieux placé que personne pour nous présenter les œuvres marquantes produites au XX[e] siècle par les artistes consacrant leur talent au mobilier, à la décoration et à l'orfèvrerie de nos églises. Et on ne peut donner une meilleure idée de ce magnifique album de quarante planches qu'en citant la fin de l'introduction où l'auteur, après avoir constaté l'évolution suivie depuis vingt ans dans le domaine de l'Art sacré, nous fait connaître les principes l'ayant guidé dans son choix.

«... En art religieux, les nouveautés elles-mêmes doivent revêtir je ne sais quoi qui les rattache, en dépit d'un langage différent, à toute la lignée des grandes œuvres du passé. Il faut qu'elles puissent prendre place, sans fausse note, dans ce milieu émouvant et noble du sanctuaire, qu'elles puissent vieillir sans périr, sans se démoder. Il n'est d'autre moyen, pour atteindre ce but, que de conserver, dans leurs lignes générales, les formes consacrées par l'usage liturgique, mais en les ramenant à la simplicité, en les dépouillant de cette surcharge de faux ornement, indigne du service divin.

Ces principes ont présidé au choix du présent album. On y trouvera dans tous les genres : autels, fonts baptismaux, chemins de croix, calices, ciboires, ostensoirs, croix, vêtements liturgiques, objets de piété, de bons exemples empruntés aux plus récentes créations des artistes ou artisans contemporains. Nous avons donné la préférence à celles qui renfermaient le plus de sensibilité chrétienne, et qui, selon l'heureuse expresssion de Maurice Denis, valaient le mieux pour la prière... »

Un tel recueil doit prendre place dans la bibliothèque de tous les techniciens, et de tous ceux qui — sans être producteurs — veulent suivre de près l'évolution de l'Art religieux de notre siècle. N. N.

Gino Severini, par Jacques Maritain, (édit. de la Nouvelle Revue Française).

Cette petite plaquette où Maritain nous présente en dix pages Gino Severini nous fait connaître un peintre religieux qui n'a certes pas suivi les chemins battus. Il faut lire cette étude suivie de nombreuses gravures pour se rendre compte de l'évolution de l'artiste. D'aucuns se sont étonnés de voir confier à ce « cubiste » la décoration de nos Temples. Et S. G. Mgr Beison, Evêque de Genève a voulu répondre lui-même aux critiques scandalisés de l'utilisation des procédés modernes dans les églises : « Je n'ignore pas les critiques, a-t-il déclaré. La plupart venaient du préjugé qui se heurte à tout art nouveau, comme si l'artiste devait se contenter de copier indéfiniment ce qu'on fit autrefois. Nous devons, au contraire, nous réjouir en voyant l'art sortir de la routine, pouvu qu'il respecte nos croyances, nos principes et notre sens religieux ».

Nous savons gré à Jacques Maritain de nous avoir révélé ce peintre original, qu'Alexandre Cingria salue « comme un des puissants acteurs de la renaissance de l'art religieux ».

N. N.

TABLE ANALYTIQUE

DE

« L'ARTISAN LITURGIQUE »

(1er VOLUME : Années 1927 à 1930)

- Généralités.

I. - Les groupements d'artistes.

II. - Architecture.

IV. - Bibliographie.

V. - Enluminure

VI. - Iconographie chrétienne.

VII. - Mobilier.

Autel.

Banc de Communion.

Divers.

VIII. - Orfèvrerie et fer forgé.

Généralités.

Calice.

Chandelier.

Ciboire.

Croix.

Crosse.

Émaux.

Le fer forgé.

L'ostensoir.

Reliquaire.

Tabernacle.

IX. - Paramentique.

Généralités.

Amict.

Antependium.

Aube.

Autel.

Bannières.

Calice.

Chape.

Chasuble.

Conopée.

Corporal.

Couvre-Évangéliaire.

Dais.

Dalmatique.

Dentelle

Étole.

Oriflammes.

Pale.

Pavillon de ciboire.

Surplis.

Trône d'exposition.

Umbrellino.

X. – Peinture et Vitrail.

XI. – Sculpture.

INPRIMATUR
Mechliniæ, Novembris 1930.
J. Thys, can. libt. cens.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
D. Pius de Cocquéau, Prior.
Hélio Charles Bulens, Bruxelles

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, Novembris 1930.
J. Thys, can. libt. cens.